

René de Ceccatty
PASOLINI ET LE CHRIST

Toi, scandale et passion



Pier Paolo Pasolini

Pour beaucoup de cinéphiles, le film de Pasolini qui restera dans l'histoire du cinéma est son *Évangile selon saint Matthieu*. Pour beaucoup de cinéphiles aussi, le fait qu'il ait reçu la caution de l'Église le rend suspect. Et beaucoup de lecteurs des œuvres les plus insolentes et provocatrices de Pasolini sont déconcertés par son christianisme qui semble en contradiction avec son tempérament rebelle. Pasolini a dû très souvent se justifier d'appartenir à deux traditions, marxiste et chrétienne. Et il faut vraiment ignorer son œuvre littéraire et cinématographique pour ne pas voir à quel point ces deux traditions se manifestent simultanément et laissent toutes deux des traces en lui.

Dans son film qu'il a tourné en 1964, Pasolini, en décalage total avec les innombrables productions hollywoodiennes ou bien-pensantes qui colportaient une image saint-sulpicienne du Christ et plus généralement de toute l'histoire des prophètes et des héros de l'Ancien Testament (jusqu'à *Ben-Hur* de William Wyler, 1959, et *Le Roi des rois* de Nicholas Ray, 1961, tournés respectivement à Rome et en Espagne, et sortis peu de temps auparavant, en passant par *Les Dix commandements* de Cecil B. DeMille, 1956), dessinait une figure d'un Christ révolutionnaire, aisément violent envers les Pharisiens et les marchands du temple, et dès le choix qu'il fit de l'acteur catalan, Enrique Irazoqui, le

film détonna par rapport aux représentations auxquelles le public était habitué.

Le choix d'Enrique Irazoqui, étudiant d'économie, qui n'avait pas encore vingt ans au début du tournage (il est né le 5 juillet 1944, le tournage ayant commencé le 24 avril et s'étant terminé fin juin, et c'était l'âge de Guido, le frère de Pasolini, quand il fut assassiné en 1945) était à la fois fortuit et nécessaire. Venu à la maison de production de Pasolini (bureaux d'Alfredo Bini), qui lui avait été indiquée par le poète militant Giorgio Manacorda, alors âgé de vingt-trois ans, et qui avait fondé l'association culturelle *Nuova Resistenza* avec ses deux amis Federico Codignola et Adriano Scandone, il demandait au cinéaste, dont il ne connaissait pas l'œuvre mais la réputation, une aide financière pour ses camarades militants antifranquistes. Pasolini — qui avait pensé au poète russe Evgueni Evtouchenko, au romancier catalan Luis Goytisolo, à Jack Kerouac (mais l'écrivain de la *beat generation* avait déjà beaucoup changé physiquement par rapport à l'image que le cinéaste avait de lui) et à un acteur allemand de théâtre qu'il avait vu jouer à Francfort dans une pièce de Brecht — fut immédiatement séduit par le visage et l'expression du jeune homme, qui commença par refuser — par haine de l'Église catholique.

« À peine ai-je vu entrer dans le bureau Enrique Irazoqui, je fus certain d'avoir trouvé mon Christ. Il avait le même visage beau et fier, humain et détaché des Christs peints par le Gréco. Sévère, même dur dans certaines expressions », dira Pasolini à Luigi Cardone, dans *La Settimana Incom Illustrata*, 24 mai 1964. C'est à son amie, la romancière Elsa Morante, que Pasolini demanda une aide. Elle était au courant de son projet et devait l'assister dans la sélection des œuvres de la bande sonore et pour le casting. Elle les

rejoignit aussitôt et sut convaincre l'étudiant catalan par son enthousiasme juvénile, qui tranchait avec les femmes espagnoles de sa génération, à elle. Mais c'est surtout Alfredo Bini qui fit basculer Enrique Irazoqui, en lui promettant un cachet important dont l'acteur improvisé pensait faire bénéficier ses compagnons de lutte contre le tyran espagnol. En réalité, cet argent fut refusé par le Parti communiste catalan de Paris qui gérait l'opposition étudiante à la dictature de Franco. Et l'acteur retourna en Italie pour dépenser son argent.

Par la suite, Enrique Irazoqui joua dans deux films espagnols (*Noche de vino tinto* de José María Nunes, 1966, et *Dante no es únicamente severo* de Jacinto Esteva et de Joaquim Jordà, 1967). Mais, aussi surprenant que cela puisse paraître, il ne vit jamais intégralement le film attaché définitivement à son visage de jeune homme sombre, irascible, pur et révolté, aux traits racés mais peu conformes aux représentations habituelles du Christ. Pour obtenir de lui des scènes de colère, Pasolini lui avait demandé de penser à ses ennemis franquistes. Pendant le tournage, les paysans des Pouilles, de Lucanie et de Calabre, figurants du film, venaient lui demander des grâces, comme s'il était la réincarnation du Christ, racontera Enrique. Et ils s'indignaient qu'il fume entre deux prises...

Plus d'un demi-siècle après ce tournage, Enrique Irazoqui (qui entre-temps avait enseigné aux États-Unis la littérature, grâce au soutien de Moravia, d'Elsa Morante, de Simone de Beauvoir et de Sartre, dont Pasolini avait sollicité des lettres de recommandation...) conserva jusqu'à sa mort peu de sympathie pour ce film, tant était grande sa répulsion pour tout ce qui était attaché à l'église romaine. Le paradoxe voulut qu'à son retour en Catalogne, il ait été arrêté par la

police franquiste, étant donné la réputation de communiste de Pasolini. Le film fut interdit en Espagne. Le lien de l'acteur avec Pasolini se délita rapidement, aucune profonde entente n'étant née entre eux. En revanche, il resta lié à Elsa Morante qui avait espéré qu'un lien sentimental naisse entre Pasolini et lui. Elle fut déçue d'apprendre que l'acteur était hétérosexuel, fiancé et bientôt père... Néanmoins, Enrique Irazoqui invita le cinéaste à son université avec Giorgio Bassani et Enzo Siciliano. Durant toute sa vie, il répondra à des interviews sur ce tournage qu'il n'avait pas aimé. Il mourra le 16 septembre 2020.

Mais si ce film a une telle force, une telle originalité, il faut en chercher les causes profondes dans l'univers poétique, psychique et politique de Pasolini, depuis ses premiers poèmes en langue frioulane, depuis ses premières proses, comme il le dit clairement dans la conférence « Marxisme et christianisme »¹. D'innombrables références aux épisodes principaux de la vie du Christ figurent déjà dans ces textes anciens. Ayant vécu sa prime jeunesse dans un monde paysan, marqué par un fort catholicisme qui rythmait toute la vie sociale, il exprime dans ses premiers poèmes des échos de cette culture à la spiritualité sommaire, mais sincère, sur laquelle il pose un regard ambigu, d'empathie et d'ironie légère, dans un mélange d'adhésion mimétique et de profond mysticisme laïque. Sa vie intérieure est marquée par une sorte de spiritualité qui cherche une foi sans la trouver — car il ne cessera de répéter « moi, qui ne suis pas

1. Le 13 décembre 1964, pour le « Circolo Grimaù », lieu de débats culturels et politiques de gauche fondé par Renato Rovetta, Luigi Molinari Tosatti et Valentino Verzelletti en souvenir de la victime communiste du franquisme, Julian Grimaù, exécuté le 20 avril 1963. Elle fut reproduite dans *L'Eco di Brescia*, le 18 décembre.

croyant » —, mais qui est fascinée par le rapport du Christ et de sa mère, du Christ avec le sacrifice de sa vie humaine, par le mystère de la Passion, de la Crucifixion, de la Résurrection. Comme il devait le dire dans différents entretiens où ses interlocuteurs, qui avaient de lui l'image d'un marxiste militant et provocateur plutôt orienté vers le néo-réalisme et la représentation du sous-prolétariat, son intérêt pour l'Évangile, pour la figure du Christ et pour le catholicisme, n'avait rien de nouveau. Aussi loin qu'il remonte dans le passé, il se souvient de textes où paraît le Christ.

Innombrables sont ses textes attachés à la genèse de *L'Évangile selon saint Matthieu* et à sa réception, mais aussi ceux qui permettent de comprendre sa spiritualité et sa profonde identification à la Passion du Christ. Les poèmes frioulans de jeunesse et ceux qui ont été réunis sous le titre *Le Rossignol de l'église catholique* (antérieurs à son plus célèbre recueil, *Les Cendres de Gramsci* et publiés plus tard dans une collection créée par son cousin Nico Naldini aux côtés d'Elsa Morante, Sandro Penna et Bernardo Bertolucci), témoignent de ce christianisme paysan, revu par un jeune intellectuel engagé dans le combat social auprès de militants communistes. De même, plusieurs proses de jeunesse manifestent l'obsession d'un christianisme primitif, populaire, antérieur à la fondation de l'Église, mais aussi héritier de rituels religieux.

Plus tard, le rapport de Pasolini au christianisme se compliquera et il écrira des épigrammes, des textes polémiques et de nombreuses analyses sur la religion et la politique. S'il avait d'excellents rapports avec des intellectuels catholiques et certains prêtres progressistes, qui le conseillèrent pendant la préparation de son film, il était la cible d'une frange réactionnaire de bigots qui traquaient dans son œuvre tous

les indices d'un outrage imaginaire à la « religion d'État ». C'est dans une Italie idéologiquement contradictoire que son œuvre émergea, au sortir du fascisme, dans un univers culturellement dominé par le marxisme, mais politiquement régi par une Démocratie Chrétienne, droite de moins en moins modérée, qui deviendra sa principale ennemie au milieu des années 1970.

La figure du Christ est traitée dans son œuvre de façons diverses. Non seulement sous forme cinématographique et sous forme littéraire, sous forme poétique et sous forme théorique, mais aussi dans des fonctions différentes, selon que Pasolini partageait et admirait la noblesse sublime de certains saints ou qu'il critiquait violemment une église corrompue et ayant trahi le message de l'Évangile. En cela il s'alignait sur les positions de Dante lui-même, dont les catilinaires contre la papauté lui étaient familières.

Parmi ses textes les plus violents, se trouve l'épigramme contre le pape Pie XII, à laquelle s'ajoute la prosopopée de « L'énigme de Pie XII », où Pasolini prête au pape des réflexions cyniques. En 1974, un an avant d'être assassiné, Pasolini publiait une critique d'une rare virulence contre la sortie d'une nouvelle version de *L'Imitation de Jésus Christ*, texte plus ou moins apocryphe de la Renaissance, que tous les foyers dévots européens étaient censés posséder depuis des siècles et qui colportait sous forme abâtardie, didactique, pragmatique et vulgarisée la morale chrétienne, avec une condescendance qui selon lui dénaturait la poésie et la grandeur de l'Évangile.

Il rédigea aussi d'admirables rêveries mystiques et toute l'angoisse qui a accompagné la préparation de *L'Évangile selon saint Matthieu*, celle de son *Saint Paul* ou la condamnation de son moyen-métrage *La ricotta*.

L'Évangile selon saint Matthieu n'est pas, en effet, son seul film habité par la présence christique. Nombreux sont les critiques qui avaient déjà perçu dans le premier film de Pasolini, *Accattone* et dans celui qui a suivi, *Mamma Roma*, une métaphore, transposée dans le sous-prolétariat des banlieues romaines, du destin d'un Christ voyou, proxénète, mais auréolé d'une forme de martyr qui le transfigurait. Du reste l'affiche d'*Accattone* était un dessin sommaire qui représentait un adolescent mort ou endormi au-dessus duquel un ange et un diable se disputaient son âme.

Pour accentuer la métaphore, la bande sonore citait la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Par ailleurs, juste avant de tourner *L'Évangile selon saint Matthieu*, Pasolini avait dû affronter la justice après avoir tourné, en automne 1962, l'un de ses films les plus singuliers, *La ricotta*, qui raconte le tournage d'une superproduction commerciale sur la vie du Christ, où le réalisateur, incarné par Orson Welles, récite un poème très célèbre de Pasolini contenant la formule « je suis une force du passé », abondamment commentée par la suite.

Je suis une force du Passé.
Mon amour ne réside que dans la tradition.
Je viens des ruines, des églises, des retables,
des villages abandonnés dans les Apennins
ou les Préalpes, où ont vécu mes frères.

Son journal poétique (reproduit dans *Poésie en forme de rose*, Garzanti, 1964, Rivages, 2015) rend compte de l'extraordinaire souffrance qu'il éprouva lors de ce procès totalement aberrant. Carlo di Carlo, son assistant sur *Mamma Roma*, raconte dans son journal (publié par *L'Europa Letteraria*, en octobre 1962) que « la haine envers Pasolini est une haine

viscérale, catégorique » — à propos de difficultés à obtenir un permis de tournage dans un lieu public. C'est dès le début du tournage de *Mamma Roma* que Pasolini avait conçu celui de *La ricotta*, un pendant de *Mamma Roma* (qui comporte de nombreuses allusions à l'Évangile, dont la scène d'ouverture imite la représentation de la Cène). Elle est, en réalité, tout à fait dans l'esprit du court métrage que Fellini, s'inspirant de Valle-Inclán, avait écrit pour Rossellini, *Le Miracle*, pour le film à sketches *Amore* (1948), avec Anna Magnani justement. Dans ce court-métrage, en effet, un vagabond est pris par une simplette pour saint Joseph et, enceinte, elle croit accoucher du Christ.

Les références picturales et musicales de *Mamma Roma* sont également religieuses — Vivaldi, Masaccio, Mantegna. *La ricotta* fut en effet saisi, « pour offense à la religion d'État » dès sa première projection à Rome, le 1^{er} mars 1963, au cinéma Corso par le substitut du procureur de la République, Giuseppe Di Gennaro, sorte de cinglé obsessionnel, ancien réalisateur raté de la télévision. Il le fit sur la demande de Pasquale Pedote, magistrat ayant déjà fait condamner Franco Citti, ami et acteur de Pasolini, en mai 1962, à une peine démesurée d'un an et trois mois de prison pour avoir été, le 27 avril, au cours du tournage de *Mamma Roma*, surpris, en pleine ivresse, en train d'insulter et de bousculer des ouvriers qui préparaient une zone de jeux d'enfants et pour s'en être pris aux forces de l'ordre. Les journaux avaient abondamment commenté l'événement judiciaire, y voyant un acharnement sur la personne même du cinéaste, attaqué à travers son acteur, que les journalistes présentaient comme son « protégé ». Par mesure de représailles pour ce scandale qui faillit interrompre le tournage de *Mamma Roma* (Franco Citti finalement fut libéré et acquitté en appel),

Pasolini avait, en effet, dans *La ricotta*, nommé Pedote, le personnage ridicule du journaliste qui interviewe le metteur en scène — Orson Welles.

Le reproche essentiel formulé par Di Gennaro sur l'instigation de Pedote, qui avait déjà formulé des critiques idéologiques contre l'œuvre de l'écrivain-cinéaste, lorsqu'il avait poursuivi son acteur un an plus tôt, était, de toute évidence, adressé à la personne de Pasolini dont la légitimité — en tant que communiste — était suspectée pour parler du Christ. Tous les prétextes étaient bons pour l'accuser de ridiculiser la religion. L'idée même qu'il pût faire un film à la fois comique et sacré était contestée, comme si la seule intention comique ne pouvait être que l'insulte et la dérision. Par la suite, de nombreux critiques catholiques prirent la défense de Pasolini, comprenant la démarche à la fois politique et compassionnelle du cinéaste.

Le Vatican n'avait pas bougé sur le moment. Bien que l'attaque de Di Gennaro, argumentée par un total délire au tribunal, où, fort de son expérience technique, il avait fait apporter une table de montage pour désigner les séquences incriminées, fut finalement frappée de nullité en cassation, le film demeura invisible en Italie jusqu'en 1968. Pasolini avait prévu l'attaque, en faisant apparaître un carton, au début du film, qui disait :

Il n'est pas difficile de prédire à mon récit une critique dictée par la pure mauvaise foi. Ceux qui se sentiront frappés, en effet, essaieront de faire croire que l'objet de ma polémique sont cette Histoire et ces Textes dont, hypocritement, ils se prétendent les défenseurs. Il n'en est rien. Pour éviter tout malentendu, je déclare que l'histoire de la Passion est la plus grande que je connaisse, et que les Textes qui la racontent, sont les plus sublimes qui aient jamais été écrits.

Ce livre, composé en Dante
sur papier Fedrigoni,
a été imprimé sur les presses
de Geca / Divisione Libri di Ciscra Spa,
dans la ville italienne d'Arcore,
en région Lombardie.